

LA INFLUENCIA DEL CANTAR ANDALUZ EN GUSTAVO ADOLFO BECQUER

ANTONIO CARRILLO ALONSO

CUESTIONES PRELIMINARES

Entre las principales fuentes de las Rimas de Bécquer, la crítica ha venido señalando el «Intermezzo», de Heine, y «La Soledad», de Augusto Ferrán; el estudio de los poemas de Bécquer permite, evidentemente, establecer estas relaciones. Pero si abarcamos ese doble influjo desde lo andaluz, como hecho profundamente diferencial, no deja de sorprendernos lo desproporcionado de muchos planteamientos críticos: en unos casos, porque se antepone la influencia del lírico alemán a la de la copla andaluza; en otros, porque se sobrestiman las huellas de las composiciones del «Intermezzo» o de los cantares de Ferrán en las Rimas¹.

Bécquer-Heine

Respecto a la influencia de Heine, es interesante observar que fueron las personas más cercanas a Bécquer las primeras en sorprenderse o en poner objeciones a ese estrecho parentesco entre el autor del «Intermezzo» y las Rimas. Y así, Rodríguez Correa, en el prólogo a la primera edición de las obras de Bécquer, escribe: «Sorprende a veces su semejanza con ciertos autores alemanes a quienes no había leído hasta hace muy poco, y a los que se parece porque sus producciones están pensadas y escritas con la razón y la imaginación, que son en aquellos inseparables y como dos buenas hermanas»². Y en nuestros días es también considerable el número de críticos becquerianos que minimizan la influencia del lírico alemán en el autor de las Rimas; José Pedro Díaz, por ejemplo,

1. Opinión sostenida por el profesor Mario Penna en «Las Rimas de Bécquer y la poesía popular» (Revista de Filología Española, T. LII, 1969, pp. 187-215). El tema se plantea directamente en las páginas 187-188.

2. «Obras» de Bécquer, p. XXVIII de la 4ª ed., Madrid, 1895.

después de indicar que «la ya muy bien documentada influencia heiniana tiene acaso, sobre la poesía de Bécquer, un efecto relativamente negativo», señala que la presencia de Heine se advierte «en aquellos lugares en que Bécquer no está justamente en su mejor y más honda poesía»³.

Pero hay además un hecho objetivo, que se presenta inequívocamente como la verdadera clave para interpretar el sentido más esencial de la vida y obra de Bécquer: nuestro poeta, por su condición de andaluz, y muy especialmente como sevillano profundo, nace dentro de una rica tradición cultural y poética, que desde la misma infancia anuncia ya lo que será su camino lírico y vital; a ello se unen esa luz y ese aire especial, que «no rozan y acarician sólo nuestra piel, sino que la traspasan y olean e iluminan el alma del andaluz», esa «recóndita atmósfera andaluza que imprime un sello especial a la actitud del hombre, a su voz y a sus obras»⁴; un sello definitivo y último, que encerrará siempre la explicación, también última, de una profunda actitud ante la vida y la propia poesía. Después, vendrán las influencias extrañas a esa luz y a esa tradición cultural y poética que el poeta ya ha absorbido y asimilado —como veremos— desde el mismo contexto familiar. «Si es verdad que nuestra verdadera patria es nuestra infancia, Bécquer —espiritualmente hablando— jamás traspasó la raya del Despeñaperros, ni abandonó nunca aquella infancia y aquella adolescencia sevillanas que conformaron su espíritu para siempre (...) En la corte nacerán sus mejores versos, en Toledo reconstruirá de memoria el manuscrito perdido; pero las Rimas se deben al alma hondamente sevillana de Gustavo Adolfo Bécquer, tan compenetrado con el cante de su pueblo andaluz»⁵.

Sobrestimar, pues la influencia de Heine en las Rimas supondría, en cierto modo, restar importancia al papel determinante que la Andalucía profunda tiene en Bécquer y a la función esencial que desempeñarán en nuestro poeta su marco familiar y ambiental así como los educadores de su infancia y juventud sevillanas; máxime, tratándose —como es el caso de las Rimas— de una poesía que surge de la poetización de todo lo vivido a lo largo de una existencia repleta de anhelos y frustraciones⁶.

Bécquer-Ferrán

El caso de Augusto Ferrán, en su relación con Bécquer, es semejante al de Heine,

3. J. Pedro Díaz, «G. A. Bécquer. Vida y poesía», Madrid, Ed. Gredos, 2ª ed., 1964, p. 201. En el mismo sentido se han manifestado R. Montesinos («Bécquer. Biografía e imagen», Ed. R.M., 1977, p. 90), Balbín Lucas («Poética becqueriana», Ed. Prensa Española, 1969, p. 88) y M. Penna (op. cit., p. 193). R. Pageard, por su parte, ha escrito: «Cette influence demeure, néanmoins, tardive, et, c'est avec raison que les admirateurs du poète la tiennent pour secondaire. La réalité intime de Bécquer est ailleurs» («Le germanisme de Bécquer», Bulletin Hispanique, 1954, T. LVI, p. 100).

4. José Luis Cano, «Bécquer y Cernuda» (En «La poesía de la Generación del 27», Madrid, Guadarrama, 1970, páginas 203 y 204).

5. Rafael Montesinos, op. cit., p. 89.

6. «El poeta se está nutriendo sin cesar de lo que la realidad le ofrece, para reverterlo al mundo exterior convertido en materia de arte» (Dámaso Alonso, «Originalidad de Bécquer». En «Poetas españoles contemporáneos», Gredos, 3ª ed., p. 16).

aunque en el autor de «La Soledad» existieron unas razones sentimentales que le aproximaron íntimamente al poeta sevillano y facilitaron también el acercamiento intelectual o literario. Parece ser que Ferrán empieza a ser conocido por Bécquer inmediatamente después de la llegada de este último a Madrid: hacia 1855 Gustavo Adolfo colabora en el «Correo de la Moda», periódico en el que interviene asimismo Augusto Ferrán; pero será años más tarde, en 1860, cuando ambos poetas entrarán en conocimiento directo y definitivo. El que hasta esta última fecha Gustavo Adolfo no hubiese publicado nada más que una rima (la XIII) ha llevado a pensar que el encuentro con Ferrán tuvo una influencia decisiva en el lírico sevillano. Manuela Cubero ha analizado la posible influencia de algunos ejemplos de «La Soledad» en las rimas VIII, LXXV, XIV, XXXVIII, XLVII, y ha encontrado cierto parentesco entre determinados cantares de Ferrán y las rimas XXXIV, XXXII, XXXVII y LXVI⁷.

Pero, al igual que ocurre en la relación Bécquer-Heine, parece claro que valorar excesivamente la importancia de Ferrán en la asimilación de la poesía popular que se lleva a cabo en las Rimas supone —en gran medida— restar trascendencia al influjo decisivo que ejerce en la juventud misma del poeta sevillano la lírica tradicional andaluza, que llega hasta él por medio de la transmisión oral y a través de dos o tres nombres anteriores a Ferrán que parecen ser claves a la hora de explicar las fuentes de la obra becqueriana.

La influencia directa de «La Soledad» en las Rimas está aún sin aclarar de manera definitiva. En este punto conviene recordar dos circunstancias realmente significativas. Por un lado, la enorme afición a la música y al cante que desde siempre sintieron tanto Gustavo como su hermano Valeriano, y las frecuentes visitas de Ferrán a las reuniones flamencas que en la intimidad celebraban los hermanos Bécquer: «Pasaba la vida en nuestra casa oyendo cantar y tocar la guitarra a mi padre y a mi tío», nos cuenta Julia Bécquer, sobrina de nuestro poeta, refiriéndose al autor de «La Soledad»⁸. Por otro lado, es necesario constatar una circunstancia literaria de interés: algunos motivos característicos de la poesía tradicional recreados por Ferrán en 1860 son utilizados ya por Bécquer en sus primeras obras teatrales, «La novia y el pantalón» y «La venta encantada», escritas en 1856; es el caso, entre otros, de temas como el juramento de amor, el poder de la mirada, o la fuente como lugar de encuentro amoroso, expresados, respectivamente, en los cantares XXVI, XVI y LXII de «La Soledad». He aquí, por ejemplo, la primera de las composiciones citadas y sus precedentes en el teatro de Bécquer:

Ferrán. Cantar XXVI

*Mirando al cielo juraste
no me engañarías nunca,
y desde entonces el cielo
sólo con verte se nubla.*

Bécquer. «La venta encantada»

*Ante el cielo le juraste
a otra mujer tu pasión
y a trueque de juramento
le robaste el honor.*

7. Manuela Cubero Sanz, «Vida y obra de Ferrán», C.S.I.C., 1965, pp. 195-198.

8. Julia Bécquer, «La verdad sobre los hermanos Bécquer», Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos, 1932, nº 33, p. 89.

(Cardenio, Acto II, Esc. X)

*También le juraste un día
mi amor nunca olvidar,
y ahora en mi agonía
gozando cruel estás.*

(Dorotea, Act. III, Esc. VIII).

Todo lo señalado hasta aquí nos lleva a defender dos hipótesis. La primera, que es muy posible que el propio Bécquer sea uno de los hilos transmisores de los cantares andaluces a la obra de Ferrán desde el primer momento de producirse el encuentro de ambos poetas. No se olvide en este sentido que muchas de las coplas oídas en las reuniones flamencas de los hermanos Bécquer las pudo utilizar Ferrán —con mayores o menores modificaciones— para su libro «La Pereza», publicado en 1871. Esta actitud del escritor madrileño no ha pasado desapercibida para algunos críticos; Robert Pageard, por ejemplo, comentando el posible influjo de la rima XVII en algunos pasajes de «Una inspiración alemana» de Ferrán (1872), escribe: «Ne s'agirait-il pas alors d'un brouillon retrouvé par Ferrán dans les papiers de Bécquer, d'une ébauche en prose du poème? La date de la publication dans la Revista de España rend cette hypothèse plausible»⁹.

La otra hipótesis es la siguiente: Ferrán y Bécquer, en sus coincidencias temáticas o formales, pueden haber partido de fuentes comunes de la poesía popular llegadas hasta ellos a través de la transmisión oral o de colecciones de cantares anteriores¹⁰.

Una cosa parece evidente: que Bécquer conoce en toda su variedad y hondura el amplio mundo de la poesía popular andaluza mucho antes del conocimiento de Ferrán, como se demuestra, por ejemplo, en las adaptaciones de coplas que realiza en su teatro.

1. LOS CAMINOS DE ACCESO A LA COPLA ANDALUZA

Estos han sido los caminos que Gustavo Adolfo Bécquer ha recorrido a lo largo de su vida para acceder a la copla andaluza: el marco familiar; el marco ambiental de la Sevilla de primera mitad del XIX; el magisterio de Rodríguez Zapata —y con él, el de Alberto Lista—, durante los años sevillanos del poeta; el ambiente andaluz del Madrid de la segunda parte del siglo; la atmósfera de cantares del Madrid de su tiempo; y tres autores claves en la obra de Bécquer: Estébanez Calderón, Fernán Caballero y —muy especialmente— Don Preciso.

El marco familiar

Gustavo Adolfo nace en el seno de una familia acomodada de la Sevilla de la primera

9. Op. cit., p. 95. Cubero Sanz, por su parte, escribe, refiriéndose a este influjo de Bécquer: «Es también evidente que su fuerte personalidad y su originalidad poética no podrán dejar de influir en la obra de A. Ferrán» (Op. cit., p. 203).

10. R. Pageard, comentando ciertos poemas de «La Soledad», señala que «ils contiennent la plupart des éléments et des thèmes des Rimas XI à XIII» y que «il faut s'en tenir ici à une communauté d'inspiration», debido a que la rima XIII es anterior al conocimiento de Ferrán. (op. cit., pp. 201 y 207).

mitad del XIX que mantenía estrechas relaciones con los ambientes culturales de la época. Su padre, don José Domínguez Bécquer, fue, según testimonio de Campillo, «pintor aventajado en el género de costumbres»¹, que tenía predilección por «las escenas populares y los tipos de majos y mozas macarenas o trianeras»². Gran conocedor de los ambientes clásicos donde se manifestaba el latir popular, fue hombre muy conocido en su tiempo y sus cuadros gozaron de gran aceptación tanto en Andalucía como en el extranjero. Los hermanos Álvarez Quintero lo evocan como artista que «se pasó la vida pintando... zambras y fiestas populares»³; y esta cita es importante porque los dramaturgos sevillanos llegaron a conocer muy de cerca la atmósfera pictórica que había presidido el hogar de don José Domínguez (a sus manos fueron a parar numerosas pinturas de la familia Bécquer). Conviene señalar que entre los cuadros de don José figuraba el titulado «Un baile de gitanos», título revelador que inequívocamente testimonia la presencia del pintor en reuniones flamencas de la gitanería de la época, que pudieron hacer llegar hasta el pintor de costumbres todo el inmenso caudal lírico de seguiriyas, tonás, soleares, polos y otros cantes.

El marco ambiental de la Sevilla de primera mitad del XIX

El ambiente flamenco de Sevilla en la primera mitad del ochocientos fue descrito por Estébanez Calderón en algunos pasajes de sus conocidas «Escenas andaluzas», publicadas en 1846. Al comienzo de «Un baile en Triana» —uno de los primeros documentos escritos que poseemos para estudiar la evolución histórica del cante jondo—, «El Solitario» había destacado ya la importancia de Sevilla en la Andalucía flamenca de aquel momento. El costumbrista malagueño, admirado por la «destreza de ciertos cantadores» y de «la habilidad de unas balladoras», asiste a una fiesta flamenca celebrada en uno de los rincones jondos de la mítica Triana, en la que actúan cantaores tan geniales como el Planeta, el Fillo, Juan de Dios, María de las Nieves, la Perla, y «otras notabilidades, así de canto como de baile»⁴. Además, las noticias llegadas hasta nosotros nos hablan de otros cantaores sevillanos, o gaditanos desplazados a Sevilla, que actúan en Triana por aquellas fechas: el legendario Silverio Franconetti, Curro Pablas y Juan Encueros (hermanos del Fillo), la Andonda (amante del Fillo), el Nitri (primera Llave de Oro del Cante), Frasco el Colorao... Ricardo Molina y Antonio Mairena han trazado la figura de lo que se

1. Narciso Campillo. En su biografía de Bécquer, incluida en la obra de F. Iglesias Figueroa «Páginas desconocidas de G. A. Bécquer» (Madrid, Renacimiento, p. 14).

2. Narciso Campillo. En «Gustavo Adolfo Bécquer», recortes de periódico existentes en la Biblioteca de Filología de la Universidad de Sevilla, p. 4.

Santiago Montoto, en «Antecedentes familiares de Bécquer», escribe: «El folklore andaluz tiene en estas pinturas un ancho campo donde documentarse» (En Revista de Filología Española, t. LII, 1969, p. 6).

3. J. y S. Álvarez Quintero, «Semblanza de G. A. Bécquer». Prólogo a las Obras Completas de Bécquer, Ed. Aguilar, 13ª ed. 1973, p. 16.

4. En «Vida y obra de Serafín Estébanez Calderón, El Solitario», Ed. Atlas, 1955, I, p. 225.

ría el cantaor de aquellos momentos: un visitante asiduo de las ventas, lugar de encuentro habitual de las gentes de más diversa condición social⁵.

Esta fuerte atmósfera cantaoira no pudo pasar desapercibida para Bécquer, tan profundamente influido por el popularismo del padre y tan sensible para captar el latir de la gente del pueblo. Y está en un gran acierto el profesor Mario Penna al afirmar que Bécquer debió conocer muy bien «no sólo los cantares andaluces, sino también los gitanos»⁶.

El magisterio de Alberto Lista (+ 1848) y de Rodríguez Zapata (1813-1889)

La influencia de estos dos escritores e intelectuales sevillanos completaría la primera etapa formativa de la personalidad de Bécquer. Desde niño, su hermano Valeriano asiste al colegio donde ejerce Alberto Lista; Gustavo, por su parte, tendrá como profesor a Francisco Rodríguez Zapata, discípulo preferido de Lista, de aquí que la influencia de éste último, «decisiva en la producción juvenil de Bécquer»⁷, fuese más bien indirecta.

El profesor Manuel Ruiz Lagos, que define a Rodríguez Zapata como «un caso más de forjadores de hombres, tristemente desconocido y menospreciado a la hora de las reivindicaciones literarias»⁸, ha establecido una serie de relaciones entre la producción literaria del maestro sevillano y la de Bécquer, encontrando el influjo de Zapata en las rimas XXXVIII, LXXXI, así como en los poemas de tema bíblico y en la poética becqueriana de la muerte⁹. Pero lo que aquí nos interesa destacar es que Rodríguez Zapata recibió de Lista, no solamente la herencia clásica de la escuela poética sevillana, sino también la admiración por la literatura popular. Alberto Lista, que se distinguió en su magisterio por «sus valoraciones elogiosas de la poesía popular»¹⁰, había publicado sus poesías en 1822, es decir, catorce años antes del nacimiento de Gustavo Adolfo; entre sus poemas se encontraba un considerable número de composiciones de corte popular, como romances y seguidillas. Pues bien: en esas seguidillas —como comprobaremos más adelante— no es difícil encontrar algunos precedentes de ciertos poemas becquerianos.

El ambiente andaluz del Madrid de la segunda mitad del XIX

Gustavo Adolfo Bécquer llega a Madrid en 1854. Nuestro poeta se ha llevado con él

5. En «Mundo y formas del cante flamenco», Revista de Occidente, 1963, p. 43.

6. M. Penna, op. cit., p. 200.

7. J. Frutos Gómez de las Cortinas, «La formación literaria de Bécquer». En Revista Bibliográfica y Documental, C.S.I.C., T. IV, 1950, p. 79.

8. «El maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades becquerianas», Revista de Filología Española, T. LII, 1969, p. 425 (También en «Ilustrados y reformadores en la Baja Andalucía», Ed. Nacional, 1974, p. 240).

9. Op. cit., p. 444 y siguientes (En «Ilustrados...», pp. 268-287).

10. Fernando Ortiz, «La estirpe de Bécquer», Libros Fin de Siglo, Jerez, 1982, p. 40.

11. «Poesías de Alberto Lista», Madrid, Imprenta de don León Amarita, 1882.

una imagen tan profunda de Sevilla, que más que extinguirse con el tiempo se hará cada vez más honda y extensa hasta convertirse de manera definitiva en «fuente que nutre la cosmovisión poética becqueriana»¹². Guido Mancini, en «Popolarismo e socialità in Bécquer», ha escrito, refiriéndose a esta presencia eterna de lo andaluz en los años madrileños de Gustavo Adolfo: «Ma l'Andalusia resta viva in lui accentuandosi per la lontananza, non come una generica caratteristica regionale e quasi etnica, ma come una modalità di sentire e di esprimersi che trova la sua giustificazione in un particolare e mediato intendimento artistico»¹³.

Si en su infancia y juventud sevillanas Bécquer había coincidido con el desarrollo de la primera gran etapa del flamenco históricamente conocido (la de las reuniones cantao-ras en ventas, tabernas, patios y ferias locales), en Madrid asistirá al desarrollo del segundo período: la etapa de los Cafés de Cante, uno de los momentos más discutidos de toda la historia de las manifestaciones públicas del flamenco¹⁴. Estos Cafés, en donde el cante se profesionalizó de manera definitiva, tuvieron una enorme popularidad en el Madrid de la época; por ellos pasaron grandes cantaores y bailaores, que difundieron durante las madrugadas todo el torrente lírico de la copla andaluza; artistas que llegaban empujados por el hambre del Sur y que corrieron una suerte muy diversa en su aventura madrileña. Al final, como ocurre siempre, el flamenco se degradó en estos lugares de diversión y en algún Café hasta se llegó a tomar la costumbre de lidiar un becerro durante la representación.

¿Conoció Bécquer los Cafés del Cante?. Lo que sí se puede asegurar es que —tal como se puede comprobar en su obra en prosa— nuestro poeta llegó a ser consciente de aquella degradación del flamenco que conocía en toda su pureza desde su infancia y juventud sevillanas. Como también es posible asegurar que en el ambiente de la pensión madrileña donde Bécquer se hospedaba, y cuya propietaria era otra andaluza nostálgica —doña Soledad— que «acogía en su casa, sin cobrarles, a los artistas desheredados de la fortuna que llegaban a ella»¹⁵, Gustavo Adolfo pudo muy bien intimar con algunos de esos intérpretes del flamenco que llegaban a Madrid por aquellos años, como auténticos «artistas desheredados» y que posiblemente fueron acogidos por doña Soledad.

Hay otro factor determinante en el ambiente andaluz del Madrid de nuestro poeta: el acentuado andalucismo de su hermano Valeriano, en cuya casa, tal como hemos señalado, se hacían diariamente reuniones flamencas en presencia de Augusto Ferrán; entre las preferencias musicales de aquellas reuniones estaban los cantes andaluces. Doña

12. Rogelio Reyes Cano, «Sevilla en la obra de Bécquer», Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980, p. 14.

13. Guido Mancini, «Popolarismo e socialità in Bécquer», R.F.E., T. LIII, 1969, p. 53.

14. El tema lo analizamos hace años en nuestro libro «El cante flamenco como expresión y liberación», Co-edición Ateneo y Caja de Ahorros de Almería, Ed. Cajal, 1978, pp. 152-166.

15. J. y S. Álvarez Quintero. op. cit., pp. 26-27. Julio Nombela, amigo de Gustavo Adolfo, confiesa haberle tomado un gran afecto a doña Soledad por lo bien que se portó con García Luna y con Bécquer, y por los buenos consejos que daba a sus huéspedes («Impresiones y recuerdos», Casa Ed. «La Última Moda», 1909, T. II, p. 147).

Julia Bécquer, hija de Valeriano, nos dice, al referirse a la estancia de su padre y de su tío en Toledo por aquellos años: «Mi padre al caer la tarde cuando dejaba sus pinceles, se sentaba en el patio con su guitarra, acompañándose con los cantares de su querida Sevilla y de la Sevilla de sus antepasados»¹⁶.

La atmósfera de cantares del siglo XIX

La crítica ha subrayado la gran importancia del cantar en la poesía del siglo XIX. Considerado como uno de los tres «géneros típicos del postromanticismo» español, junto a las baladas —de origen germánico— y las leyendas, el cantar define (con las baladas) la corriente popular de nuestra poesía que tiene su culminación en las Rimas¹⁷.

José M^a de Cossío, en su libro «Cincuenta años de poesía española», ha trazado el panorama general de la llamada «Poesía de Cantares» durante el siglo XIX. Este género tiene unos antecedentes en los últimos años de la centuria anterior y pretende difundir composiciones populares e imitarlas en la estructura y en los mismos aspectos temáticos. Entre los antecedentes de más interés se encuentran dos obras cuya primera edición aparece en 1799: «Colección de seguidillas o cantares...», de Alfonso Valladares de Sotomayor, y «Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...» de Iza Zamácola, «Don Preciso»; particular interés presenta para nosotros el segundo de estos autores, en cuya obra encontramos ya numerosas coplas del cante jondo llegadas hasta nuestros días, y —lo que es más importante aún— algunos ejemplos de cantares que parecen guardar una estrecha relación con las Rimas.

A partir de estas dos obras, las colecciones de cantares se suceden durante todo el siglo siguiente, creándose una atmósfera popular que, de una u otra forma, influye en la mayoría de los escritores cultos. Esta preocupación generalizada por el cantar, en que se enmarca también la obra folklorista de Estébanez Calderón, «El Solitario», y las seguidillas de Alberto Lista, publicadas en 1822, tendrá uno de sus momentos estelares en 1859 con la aparición de «Cantes, coplas y trobos populares», de Fernán Caballero, colección que contiene más de doscientos ejemplos, algunos de los cuales serán recogidos más tarde por Rodríguez Marín en «Cantos populares españoles» (1882). Entre esas fechas hay que situar «El Libro de los Cantares» de Trueba, cuya primera edición sale a la luz en 1852. En fechas posteriores a la antología de Fernán Caballero van apareciendo todas las obras de cantares que se han venido relacionando con la lírica becqueriana.

Gustavo Adolfo Bécquer, mucho antes del encuentro con Ferrán, ha tenido oportuni-

16. Op. cit., p. 86. La misma Julia Bécquer, evocando la Nochebuena de una de las últimas navidades que la familia pasó unida, recuerda a su padre y a su tío Gustavo interpretando «los bailes y cantos al estilo de Sevilla» (op. cit., p. 87).

17. Véase «Reconsideración de la poesía realista del XIX» del profesor Jorge Urrutia. En «Reflexión de la literatura», Pub. de la Universidad de Sevilla, 1983, pp. 97 y 99.

18. José M^a de Cossío, «Cincuenta años de poesía española», 2 vols., Espasa-Calpe, 1960. Para los Cantares ver capítulo XI, T. I, pp. 457-498.

dad de entrar en contacto literario con el cantar y de tomar conciencia de la trascendencia de la composición popular como materia poética esencial.

La influencia de Estébanez Calderón, «El Solitario»

Aunque sólo nos haya transmitido unos pocos ejemplos de cantares, dispersos por su obra en prosa, Estébanez pudo haber cumplido un papel importante en Bécquer como camino de acceso en la comprensión y asimilación del cantar andaluz.

Conocida es la importancia del escritor malagueño a la hora de explicar la faceta costumbrista de Bécquer. Pero lo que aquí conviene señalar es que este influjo de «El Solitario» va más allá del cuadro costumbrista y parece extenderse a las propias Rimas; la posible relación de Estébanez con la familia de Gustavo Adolfo durante sus años de estancia en Sevilla, pudo facilitar el posterior acceso de Bécquer a la obra del escritor malagueño.

Efectivamente, Estébanez Calderón, que ya en su juventud malagueña fue un gran aficionado a «frecuentar bailes y escuchar cantes»¹⁹, se encuentra en Sevilla hacia el año 1836 con motivo de su nombramiento como jefe político, primero de Cádiz y posteriormente de la capital del Guadalquivir. De su estancia en esta ciudad interesa destacar dos hechos: uno, que tuvo una gran actividad cultural, llegando a crear el Museo de pintura y escultura, y a ampliar los fondos de la Biblioteca provincial con numerosos libros recogidos en la capital; otro, que llegó a colaborar en «La Lira Andaluza», revista literaria en la que escribió el Duque de Rivas²⁰. En primer lugar, su relación estrecha con el Museo de pintura le liga a don José Domínguez Bécquer y a su hermano Joaquín, quien años más tarde (en 1866) llegaría a ser conservador del Museo Provincial; en segundo lugar, su intervención en «La Lira Andaluza» le liga asimismo a familiares o personas muy cercanas a la vida de Bécquer (el propio Joaquín Domínguez, tío de Gustavo, fue colaborador artístico de esta revista literaria, de la que fue redactor Rodríguez Zapata, maestro de nuestro poeta)²¹. Si a todo ello se une la enorme repercusión que tuvo la aparición de las «Escenas andaluzas» en 1846, se podrá comprender que el nombre de «El Solitario» le fue familiar a Bécquer desde edad muy temprana.

Y si insistimos en esta relación Bécquer-Estébanez es porque, como decíamos, es muy posible que la obra lírica del escritor malagueño (publicada en 1831) haya influido en la formación poética de Gustavo Adolfo. Cuando nos acercamos a la poesía de Estébanez Calderón, en la que se nos muestra la preferencia por el verso corto en Letrillas, Odas, y Romances, no dejan de sorprendernos las claras semejanzas existentes entre su terminología y la que Bécquer utiliza con más frecuencia en las Rimas. No es este el lu-

19. Jorge Campos, Introducción a «Vida y obra de S. Estébanez Calderón, "El Solitario"», ed. cit., T. I; p. XII.

20. J. Campos, op. cit., páginas XXIII y XXIV.

21. Datos tomados de J. Frutos de las Cortinas, «La formación literaria de Bécquer», ed. cit., p. 80 y «nota» en p. 80.

gar para un análisis detenido de las posibles influencias de la poesía de Estébanez en las Rimas. Nos limitamos, pues, a poner de manifiesto las semejanzas halladas en pasajes aislados de las Letrillas II, XVII, XIX y XXIII, o en los ejemplos II, V, VI, XIV, de las «Letrillas moriscas»; igualmente curiosa resulta la Oda XIV, «Las ilusiones del sueño», por las similitudes que presenta respecto a ciertos elementos contenidos en las rimas XIV, XV, XVIII, y LXXVI.

La influencia de Fernán Caballero

Entre los autores citados por Bécquer en el prólogo a «La Soledad» de Ferrán, se encuentra el nombre de Fernán Caballero. Es evidente que Bécquer conocía la obra de la escritora costumbrista, quien, por otro lado, también formaba parte del círculo de amigos de don Joaquín Domínguez —tío de Gustavo—, en el tiempo en que el pintor sevillano estuvo de conservador en el Alcázar.

Como hemos señalado, Fernán Caballero publica sus «Cantes, coplas y trobos populares» en 1859. En el prefacio a los cuentos y poesías populares andaluzas, habla señalado ya la procedencia de sus cantares: «Las cosas que nosotros presentamos tienen señaladamente el sello andaluz, como que en esta provincia han sido recogidos»; al mismo tiempo, ponía de manifiesto la relación íntima entre esta poesía colectiva y la obra de los cultos: «Entre las distintas composiciones poéticas hemos encontrado algunas cuya idea ha sido expresada también por poetas de alta esfera»²². El pasaje podría referirse directamente a Bécquer —como a toda la poesía culta andaluza—, porque el poeta sevillano encontró en un número considerable de ejemplos la afinidad espiritual necesaria para incorporarlos a su bagaje lírico. Y lo más importante será comprobar que no son solamente las coplas para cante recogidas por Fernán Caballero las que parecen haber influido en Bécquer, sino que también es posible hablar de cierto influjo de otras composiciones más sencillas, como son los «Acertijos populares» o las «Adivinanzas infantiles».

Juan Antonio de Iza Zamácola, «Don Preciso» y Gustavo Adolfo Bécquer

La personalidad de Iza Zamácola (Durango, 1756 — Madrid, 1826), está aún por estudiar. La crítica becqueriana no lo cita en ningún momento, y solamente M. Cubero Sanz recuerda su «Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...» a la hora de hablar de las obras de cantares que precedieron a Ferrán. Sin embargo, se sabe que de su libro se hicieron numerosas ediciones y que tuvo una enorme repercusión en su época²³. Como señala José M^a de Cossío, «para él es necesario discernir el lauro de in-

22. En «Obras de F. Caballero», B.A.E., Ed. Atlas, 1961, T. V., p. 64.

23. Los ejemplos de Don Preciso que citemos en adelante irán referidos a la reedición de la obra en Ed. Demófilo, Córdoba, 1982. Según Cubero Sanz, se publicaron cinco ediciones de la obra, la última en 1816 (Op. cit., p. 39); el poeta y crítico Manuel Urbano, en la Presentación de la reedición en Ed. Demófilo, habla de «numerosas ediciones» hasta 1869.

troductor» de esta poesía de cantares, a pesar de que numerosos ejemplos presentados por Don Preciso parecen estar lejos del tono popular.

Iza Zamácola recoge coplas que son interpretadas hoy por cantaores y que (en la misma versión o con ligeras variantes) volveremos a encontrar en las Colecciones de Fernán Caballero y de Machado y Álvarez. Y en cuanto a la relación que ahora nos interesa, en la obra de Don Preciso hallamos algunos datos que, por muy casuales que puedan parecer, unidos todos, nos llevan a ciertas conclusiones. Por un lado, es curioso observar que varias composiciones de las recogidas por Iza Zamácola presentan considerables semejanzas con cantares de Ferrán. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los cantares XLIII y LX-XXVIII de «La Soledad»²⁴ y las dos coplas siguientes publicadas por Don Preciso:

*Soñé que me querías
la otra mañana,
y soñé al mismo tiempo
que lo soñaba (...)*
(Seguidilla con estribillo,
op. cit., p. 29)

*Triste el corazón se queja
y yo le pregunto triste,
corazón ¿por qué te has muerto?
y el responde, porque quise.*
(Coplas serias de tiranas y polos,
op. cit., p. 163)

Por otro lado, tampoco deja de ser curioso el hecho de que la única seguidilla de aquellas reuniones cantaoras de Valeriano Bécquer y su hermano Gustavo, que recuerda Julia Bécquer en sus evocaciones familiares esté localizada en el libro de Don Preciso:

*Dame unos ojos niña,
por una noche
porque con ellos quiero
matar a un hombre.*
(op. cit., p. 139)

El propio Iza Zamácola cita varias provincias andaluzas como lugar de procedencia de sus cantares, al mismo tiempo que nos habla de la atmósfera favorable a lo popular que existía en su época y del conocimiento que los poetas cultos tenían de su colección de cantares²⁵. Pero sin duda el dato que más interés ofrece al acercarnos a la obra de Don Preciso está en las semejanzas —no numerosas, pero sí sorprendentes— formales y temáticas que, como veremos en su momento, existen entre algunas composiciones de su libro y ciertos pasajes de las Rimas de Bécquer.

¿En qué medida conocieron Bécquer y Ferrán esa «Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...»? Nosotros nos inclinamos a pensar que esta antología era muy bien conocida por uno y otro poeta. En el caso de Augusto Ferrán, Manuela Cu-

24. Cantar XLIII: «He preguntado llorando / a mi propio corazón / si es mentira su alegría / y si es verdad su dolor» Cantar LXXXVIII: «Mira si he soñado cosas / en esta noche pasada / que he soñado que era un sueño / aún lo mismo que soñaba»

25. En «Advertencia» a la publicación del Tomo II de su obra en 1802 (ed. cit., p. 199), y en su «Discurso» (ed. cit., p. 14).

bero Sanz ha sugerido la posibilidad de que, antes de su salida para el extranjero (hacia 1855), el autor de «La Soledad» hubiese consultado las publicaciones de cantares de los autores que le habían precedido²⁶.

II. EL CANTE Y LA COPLA EN LA OBRA DE BÉCQUER

Según hemos podido ver, Bécquer debió de conocer el cantar popular desde muy niño; un conocimiento que se iría ensanchando progresivamente a medida que avanzaba su experiencia humana e intelectual. Y esa forma de expresión lírica, moderada por el influjo clásico, será el fundamento permanente de toda su creación literaria, ya sea prosa, ya sea verso. Y cuando hablamos de «creación literaria» nos estamos refiriendo también a su teatro; no solamente por el tono de seguiriya de ese cantable puesto en boca de Cardenio en «La venta encantada» (ya comentado por la crítica), sino por los numerosos elementos de esas zarzuelas que parecen mostrar el influjo de la lírica popular andaluza.

Desde sus primeros poemas de juventud, Bécquer manifiesta lo que Juan Ramón Jiménez llamó «la comprensión de lo popular»¹. Esa comprensión se expresa a través de la creación de romances, género que por aquellos años sevillanos, según recuerda Nombela, provocaba la «admiración» de nuestro poeta².

Más tarde, ya en su obra en prosa, la imagen de Andalucía que hallamos en Bécquer estará elaborada desde la necesidad que el poeta siente de definir al andaluz, sus costumbres y su tierra, a través de sus señas históricas de identidad. Y si es verdad que Andalucía no es solamente el cante y la copla, no es menos cierto que ambas facetas definen esencialmente el espíritu andaluz. Así lo entendieron todos nuestros poetas cultos contemporáneos y así lo sintió y expresó también Gustavo Adolfo Bécquer. Más allá de los recuerdos becquerianos de la Semana Santa en Sevilla o de su «célebre Feria», nos interesa ver ese sentido profundo que el cante y la copla tienen en la obra de Bécquer.

En este último aspecto, el punto de partida de la prosa becqueriana es, como se sabe, el «Prólogo» a «La Soledad» de Augusto Ferrán, publicado en «El Contemporáneo» en enero de 1861. El texto es todo un manifiesto andalucista, donde la afirmación del pasado se une al recuerdo liberador de un mundo paradisíaco: «Un soplo de la brisa de mi país (...) besó mi frente y acarició mi oído», «toda mi Andalucía», «Sevilla con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente», «el perfume de las flores de mi país»... Las imágenes andaluzas que se guardaban vivas en su imaginación emergen desde los rincones de la memoria, levantándose «como una visión de fuego del fondo» del alma. El hilo conductor que mueve todo ese manifiesto de Bécquer es el elogio de la copla popular y —con él— la definición del propio mundo poético becqueriano.

26. Op. cit., p. 43.

1. J.R. Jiménez, «Dos aspectos de Bécquer». En «La corriente infinita», Aguilar, p. 112.

2. Nombela, op. cit., T. II, p. 73.

Lo de menos es la sorpresa que experimentamos ante la convicción manifestada por nuestro poeta de que Ferrán aporta un «nuevo género a nuestra nación». Lo que realmente interesa subrayar es la enorme valoración que hace de la poesía del pueblo, «el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones»: esa poesía «que hiere el sentimiento con una palabra y huye», «desnuda de artificio»; que «brota al choque del sentimiento y la pasión», para mostrarse finalmente como «la síntesis de la poesía» verdadera.

Dentro de esa valoración general, interesa asimismo destacar el elogio del cantar andaluz; porque lo que llega al poeta desde el fondo de la memoria son «esos cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías»; los cantos «de toda Adalucía en particular», entre los que sobresale la majestuosa serenidad triste de la soleá: «La soledad es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía», nos dice el poeta. A través de su recorrido espiritual por la copla, Gustavo Adolfo Bécquer nos da una de las profundas definiciones literarias del sentimiento de lo jondo. Porque lo que se expresa por medio del cantar no es otra cosa sino «vaga e indefinible melancolía» — ¡cómo resuena aquí la definición lorquiana de la Pena omnipresente! — de unas gentes que andan mirando todos los días cara a cara su soledad; es la «amargura» del anhelo insatisfecho; la «impaciencia» del que espera lo deseado o soñado; la «desesperación», los «tormentos», del hombre ante los enigmas de un mundo sin respuestas; la presencia, en fin, de la idea de la muerte, consustancial al individuo que se expresa a través del quejío jondo³.

Presencia del cantar en el teatro de Bécquer

Bécquer escribe sus obras teatrales en colaboración con García Luna y con Rodríguez Correa. Con Luna, y bajo el seudónimo de «Adolfo García», publica «La novia y el pantalón» (1856), «La venta encantada» (hacia finales de 1856), «Las distracciones» (1859), «Tal para cual» (1860) y «La cruz del valle» (1860); con el segundo de sus amigos, bajo el seudónimo de «Adolfo Rodríguez», escribe «El nuevo Figaro» (1862) y «Clara de Rosenberg» (1863). García Luna, sevillano también, fue gran amigo de Bécquer y había recibido asimismo el magisterio de don Francisco Rodríguez Zapata. Las afinidades literarias entre ambos amigos debieron de ser suficientes como para llegar a un entendimiento en obrillas tan poco complejas como lo son las zarzuelas que han llegado hasta nosotros.

Numerosos son los elementos populares que encontramos en estas obras de teatro: lenguaje usual (en el léxico y la fraseología); preferencias por la métrica popular (especialmente romances y redondillas); el sentido del humor; y sobre todo, temas típicos de

3. Diversos pasajes de la obra en prosa de Bécquer nos hablan del profundo conocimiento del cante jondo que tenía Gustavo Adolfo. Recuérdese, por ejemplo, el pasaje situado al final de «La Feria de Sevilla», en el que «una voz quejumbrosa y doliente que entona coplas tristes de seguidillas del Fillo» llega hasta sus oídos desde la reunión de un «grupo de gente flamenca... que cantan lo jondo sin acompañamiento de guitarra, graves y extrañados como sacerdotes de un culto abolido», en el silencio de la noche. O aquel joven de «La Venta de los Gatos», cuya «voz plañidera» le llega a Bécquer en una noche oscura, a través del grito misterioso y profundo de una seguidilla («El carrito de los muertos...»).

la lírica tradicional. Especial interés presenta el último de los aspectos citados porque a partir de él podemos deducir de qué manera influyen en estas primeras obras de Bécquer esas coplas andaluzas de su juventud que le han aportado motivos característicos de la poesía tradicional. Los procedimientos usados para adaptar el cantar de las obras teatrales son los siguientes: utilización del tema de una copla, respetando el esquema formal de la misma, adaptándolo a estructuras métricas casi semejantes a la del ejemplo elegido, o reduciendo el número de versos del poemilla que ha servido como base; construcción de la estrofa a partir del primer verso de un cantar; simple imitación del tono y estructura de la copla; elaboración de pasajes más o menos amplios a base de una acumulación de cantares. Estos procedimientos los seguirá utilizando Bécquer en las Rimas, especialmente el último de los citados.

En todas esas obras de teatro, hay siempre algo que recuerda el tono de la copla; fragmentos con aire de seguiriya o de soleá. Establecemos seguidamente algunas de las posibles relaciones de ciertos pasajes de las zarzuelas de Bécquer con el cantar. Con ello no perseguimos más finalidad que la de encontrar la huella de elementos que nos ayuden a situar en la corriente enriquecedora de la tradición al Bécquer anterior al encuentro con Ferrán y con la obra de Heine. «En todo caso —tal como indica Díez Taboada— más que la comprobación histórica de una imitación nos interesa el descubrimiento de un precedente»⁴.

Textos de Bécquer⁵

Temas: La espera de la amante celosa y el valor de la mirada.

*Las once deben ser
y no viene... ¡Cuánto tarda!
¡Y la niña no es celosa!
Apuesto a que su tardanza
es porque cree que voy
a ver a alguna muchacha*

*¡Mas si no puedo reñirla
su presencia me desarma!...
Me mira con unos ojos,
con un candor, una gracia
que cuando la riño acabo
por arrojarme a sus plantas.*

Cantares (Semejanzas temáticas o expresivas)

(Advertencia: en los ejemplos de Machado y Álvarez se ha respetado la ortografía utilizada en sus «Cantes Flamencos»)

*Son las tres de la mañana
donde andará ese muchacho,
si estará bebiendo vino
y andará borracho
o una mujer me lo habrá entretenido*
Letra cantada por Tarantao

*Qué tienen tus ojos
que cuando me miras
jasta los güeso que tengo en er cuerpo
tóos me los lastima*

(Atribuida a Silverio Franconetti.

En M. y Álvarez, op. cit., p. 196)

4. En «La mujer Ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer», Ed. Aguilar, 1961, p. 112.

5. Nos referiremos a la ed. de Juan Antonio Tamayo, «Teatro de Gustavo Adolfo Bécquer», C.S.I.C., 1949. En el caso de «Cantes Flamencos» de Machado y Álvarez, ed. de Ed. Demófilo, Madrid, 1974.

*Reniego de mi destino
y del primer tarambana
que tuvo la infausta idea
de ser artista en España*

*Reniego de mi sino
como reniego de la horita, mare
que la he conocío*

(Cantada por seguriyas)

Se trata, como se puede observar, de una acumulación de diversos temas en un mismo pasaje. Bécquer ha partido evidentemente del ejemplo popular.

El primero de los motivos, la espera de la amante celosa, está registrado en la literatura de tipo popular desde las jarchas. El tema se repite a lo largo de toda la lírica tradicional.

2. Temas: juramento de amor y desengaño amoroso

*¡Ay! quién diría
que la que tanto amor así juraba
juramentos y amor olvidaría.*

(«La novia y el pantalón», Esc. IX,
p. 29, ed. cit.)

*Ante el cielo le juraste
a otra mujer tu pasión
y a trueque de juramento
le robaste el honor*

(«La venta encantada», Cardenio,
Ac. II., Esc. X, p. 104)

*Quién me iba a mí a decir
que tan mal pago a mí me dieras,
habiendo sólo en el mundo
primita mi compañera*

(Cantada por soleá)

*Acuérdate e aquer día
que elante e un crucifijo
júrates que me querías.*

(Machado y Alvarez, op. cit., p. 25)

3. Tema: el poder de la mirada

*Lo que publican los ojos
expresan mal las palabras*

(«La novia y el pantalón»,
Esc. II, p. 10)

*Cuantas veces mis ojos
te han declarado
lo que nunca pudieron
mis tristes labios.*

(Don Preciso, op. cit., p. 262)⁶

4. Tema: El secreto amoroso

*Ser tímido y reservado
condición es del que ama.*

(«La novia y el pantalón»,
Es. III, p. 12)

*Muchos sabios han dicho
que el que más ama,
publica más su afecto
cuanto más calla...*

(Don Preciso, op. cit. p. 268.

Otros ejemplos en páginas 46, 73,
257, 264)

6. Otro ej. importante en Don Preciso, p. 120. En «Cantes flamencos» de Machado y Alvarez: «Jarme con los ojos señas / que en argunas ocasiones / los ojos sirven de lengua». (ed. cit., p. 48).

Al igual que ocurre en el caso del tema anteriormente señalado, los ejemplos abundan en toda la lírica de tipo popular.

5. La hipérbole en la expresión del sentimiento amoroso.

*Yo atravesaba un páramo
con sed de inmenso amor
y cuando hallé la fuente
la fuente se agotó*

(«La cruz del valle», Ac. III,
Es. VI, p. 235)⁷

*Yo m'arrimé ar pinito berde
y a contarle mi sentí
y er pinito como era serrano
se le secó la raíz*

(Machado y Alvarez, op. cit., p. 169)

6. Cantos de soldados

*Al servicio del rey
mi amante llaman;
yo me quedo sin novio
y aderezada.*

*Que por desdicha
hasta el amor lo tienen
sujeto a quintas.*

(«Las distracciones», Es. I, p. 141)

*Mañana se van los quintos,
se llevan los escogidos,
y las muchachas se quedan
con los que el rey no ha querido*

(F. Caballero, op. cit., p. 160. R. Marín

«El alma de Andalucía en sus
mejores coplas amorosas»,

Tipografía de Archivos, 1929, p. 174)

7. El canto del pájaro al amanecer

*Mirad en esa selva
monstruo de ramas,
cómo las flores creen
que nace el alba
como os saludan
los pajaritos hechos
arpas de pluma.*

(«Tal para cual», Es. XI, p. 205)

*Los pájaros son clarines
entre los cañaverales
que le dan los buenos días
al sol de Dios cuando sale.*

(F. Caballero, «Cuentos...»,
ed. cit., p. 180)

*Los pajaritos y yo
nos levantamos a un tiempo
ellos a cantar al alba
yo a llorar mis sentimientos*

(Cantada por soleá)

8. Coincidencias formales y temáticas

*Ya comienza el tiroteo
con la cartita al buzón*

(«El nuevo Fígaro», Ac. I., Es. II, p. 317)

*Anda jaleo, jaleo,
ya comienza el alboroto
y ahora empieza el tiroteo.*

(Cantada por bulerías)

7. El texto de Bécquer está también en relación con el tema tradicional de la fuente como lugar de encuentro amoroso. El motivo se repite en otro pasaje de la misma obra: «Al rumor de las hojas / que el aire mueve / pienso en tí / oche y día / junto a la fuente» (Catalina, Ac. II, Esc. IV, p. 262).

*Jaleo y más jaleo;
biendo que tú no benías
eché una carta al correo*

(M. y Alvarez, op. cit., p. 47)

Se trata de otro ejemplo de acumulación de cantares.

9. ¿Ves esa luna que se eleva tímida?

*Blanca es su luz;
pero aún más blanca que sus rayos*
[trémulos

blanca eres tú.

(«La venta encantada», Cardenio,

Act. IV, p. 58)

La crítica ha destacado este cantable como un verdadero anticipo de las Rimas; pero lo que más sorprende es el profundo aire de cante jondo que posee. Véanse, como elemento comparativo, las dos seguirillias siguientes:

*No sarga la luna
que no tié por qué;
con los ojitos e mi compañera
yo m'alumbraré*

(M. y Alvarez, op. cit., p. 131)

*Como cosita mía
te he mirao yo,
pero quererte como yo te he querido
eso se acabó.*

(Cantada por Tía Ana La Pirriñaca)⁸

Las Rimas y el cantar

En el prólogo a «La Soledad» de Ferrán, Bécquer destacaba la sentimentalidad, la naturalidad, la brevedad y la concisión como características principales del cantar; a través de estas peculiaridades estaba definiendo su propia concepción de la poesía: facultad de la imaginación y de la memoria para manifestar toda la complejidad de los sentimientos con la mayor sencillez y concisión expresivas. En otro pasaje del citado prólogo, Bécquer definía implícitamente el sentido de su obra poética, al hacer las siguientes observaciones críticas a los cantares de Ferrán: «En ellos hay un grito para cada dolor, una sonrisa para cada esperanza, una lágrima para cada desengaño, un suspiro para cada recuerdo»; son, como vemos, los mismos rasgos definidores de las Rimas y de la copla andaluza. Con todo ello quedaba establecida por tanto, de manera fundamental, la relación Rimas-poesía popular y se reafirmaba literariamente el carácter andaluz, ese «arranque racial de pasión, de cante jondo», de los poemas de Bécquer, incluso en su mismo «vocabulario de cante grande»⁹.

8. Otros temas presentes en las obras teatrales de Bécquer, como el del amor en el sueño y la tristeza al despertar, la visión de la vida como sueño o el amor eterno serán analizados en el apartado correspondiente a las Rimas.

9. J. M^a de Cossío, «Cincuenta años...», T. I, p. 414.

Más allá de las semejanzas entre las Rimas y las obras de Heine, Ferrán, Dacarrete, Byron, Espronceda o de cualquier otro poeta culto, parte de la crítica, de manera más o menos explícita, ha destacado la relación existente entre las Rimas y la poesía del cante jondo. Ya Juan Ramón Jiménez, al reivindicar la figura del poeta sevillano para la poesía contemporánea, señalaba en sus apreciaciones sobre las Rimas: «Muchas de las rimas de Bécquer, ¿qué son sino peteneras, soleares, malagueñas, sevillanas mayores?»¹⁰. Y es que, como ha escrito Rafael Montesinos, «más allá, en lo más hondo de las Rimas de Bécquer (...) suena siempre el rasguear de una guitarra andaluza»¹¹.

Las relaciones que, en torno a las Rimas, establecemos a continuación se fundamentan en la atmósfera jonda que las caracteriza y en el profundo andalucismo de Gustavo Adolfo Bécquer. Y las establecemos reafirmando la importancia que, como camino para acceder a la poesía popular, pudieron tener las obras de Fernán Caballero, Estébanez Calderón, Alberto Lista y —de manera especial— Don Preciso; a estas vías literarias de acceso habría que añadir, como ya hemos indicado, el contacto directo con la poesía del cante jondo, poesía que sustancialmente quedaría recogida en antologías posteriores a Bécquer, especialmente en la colección de Antonio Machado y Álvarez. Quizás alguien, basándose en la anterioridad cronológica de Bécquer respecto a estas últimas antologías pueda poner alguna objeción a las relaciones que aquí presentamos; pero está claro que los poemillas incluidos en esas colecciones no son sino verdaderas reliquias de la poesía andaluza de tradición oral, que se han ido transmitiendo de generación en generación a través del cante; son cantares que han estado «flotando en el viento como villanos de oro» y que «cada generación las viste de un color distinto para abandonarlas a las futuras», tal como señaló Federico García Lorca. Esto explica que coplas incluidas en la colección de cantares andaluces de Fernán Caballero (1859), como

*Los ojos de mi morena
se parecen a mis males,
grandes como mis fatigas
negros como mis pesares*

*Aquel que tiene la culpa
de que yo fatigas pase
se vea en Argel cautivo
sin tener ningún rescate*

aparezcan recogidas por Machado y Álvarez unos veinte años más tarde (1881); explica también que ejemplos incluidos en la antología publicada por Don Preciso (1789), como

10. En «La corriente infinita», ed. cit., p. 112.

11. En op. cit., p. 39. En este sentido, J. M^a de Cossío ha escrito: «Raro poeta andaluz será mejor representante de su apasionada tierra que él. Hay mucho dramatismo, mucho cante jondo en las Rimas» («Poesía española. Notas de asedio», Espasa-Calpe, 1936, p. 315).

*A la reja de la cárcel
no me vengas a llorar
ya que no me quitas penas
no me las vengas a dar*

se repitan en las colecciones de Machado y Álvarez y de F. Caballero, y que una letra cantada por soleá como

*A quién le contaré yo
lo que a mí me está pasando
se lo contaré a la tierra
cuando me estén enterrando*

también dada a conocer por Don Preciso, vuelva a aparecer entre las coplas populares andaluzas de F. Caballero. El propio Machado y Álvarez atribuye numerosos ejemplos por él recogidos a cantaores históricamente determinados, entre ellos a Silverio Francanetti, cantaor coetáneo de Bécquer.

Junto a todo esto, existe un hecho que nos parece indiscutible: antes de pensar en cualquier influencia extraña es más lógico que se piense en el influjo de aquello que desde niño Bécquer ha tenido más cercano, el cante y la copla, bien a través de una vía literaria, bien en su contacto directo con la realidad. De aquí que a la hora de abarcar —por ejemplo— las influencias en la rima LXVIII, antes de pensar en el poema de Dacarrete

*No sé que decir por qué... ¡ya tanto hacía
que no soñaba en tí, sino despierto!...
No sé decir por qué la última noche
te vi entre sueños*

piensemos en el influjo ejercido en Bécquer por composiciones como las siguientes:

*Cuando sale la aurora
sale llorando;
pobrecita, ¡qué noche
habrá pasado!*

(F. Caballero, «Cantes, coplas y trobos populares»)

*Soñé que contigo hablaba
desperté y m'hallé solito.
Las penas se m'aumentaban*

(Soleá recogida por Machado y Álvarez, 1881)

Es muy posible que en muchos casos —como puede ser el que acabamos de señalar— estemos ante «desarrollos simultáneos de un mismo tema en la obra de un mismo poeta y a partir de dos fuentes diferentes», tal como insinuaba J. P. Díaz al comentar la rima XXXVIII¹²; es posible también que en otros nos encontremos ante simples

12. Op. cit., p. 239.

semejanzas de tema o de vocabulario. Pero en todos los casos parece evidente que Bécquer ha tenido presente aspectos temáticos y formulaciones populares que le han sido siempre familiares y que —en definitiva— la labor becqueriana se basa principalmente en componer los poemas «estilizando motivos y frases de cantares», como muy bien indicaba Díez Taboada en su análisis de la rima XLVIII¹³.

Las Rimas y la poesía popular andaluza. Coincidencias temáticas o formales

RIMAS

1. Rima V

*...Yo soy nieve en las cumbres,
soy fuego en las arenas,
azul onda en los mares
y espuma en las riberas.*

*En el laud soy nota,
perfume en la violeta,
fugaz llama en las tumbas,
y en las ruinas hiedra (...)*

POESÍA POPULAR (Posibles Influidos. Precedentes)

Semejanzas con «Adivinas y acertijos populares» y «Adivinas infantiles» de Fernán Caballero. Ej.:

*En la ventana soy dama,
en el balcón soy señora
en la mesa cortesana
y en el campo labradora.*

(Acertijo popular, ed. cit., p. 280)

*En el cielo soy de agua
en la tierra soy de polvo
y en las iglesias de humo
y una tetita en los ojos.*

(Adivina infantil, ed. cit. p. 237)

Aunque parece incuestionable que para la tercera estrofa de Bécquer pudo tener el «retintín de las palabras» de un poema de Larrea en sus oídos, tal como señaló Dámaso Alonso¹⁴, en su conjunto la rima V parece estar más cerca de la forma y el tono de las composiciones recogidas por Fernán Caballero.

2. Rima XI. Tema de la mujer intangible o imposible (También: XIV y XV)

*Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansias de goce mi alma está llena,
—¿a mí me buscas?— No es a tí, no.*

Idea desarrollada en ejemplos de Don Preciso y Fernán Caballero, y formulación utilizada por esta última en Adivinas y acertijos.

Ejemplos:

*Adoro un imposible
por animarte,
teniendo lo que nunca*

13. Op. cit., p. 164.

14. Op. cit., p. 41. El poema de Larrea citado por Dámaso Alonso, en relación con la 3ª estrofa de la rima V, es el siguiente: «Yo soy del sol la lumbre centelleante, / la tibia luz de la lejana estrella / la luna que con rayo vacilante / pálida alumbra; misteriosa y bella».

*Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte. —¡Oh, ven; ven tú!—*

*consiguió nadie:
que lo posible
no merece atenciones
de apetecible.*

(Don Preciso, op. cit., p. 281)

*Un imposible me mata,
por un imposible muero,
imposible es alcanzar
el imposible que quiero*

(F. Caballero, ed. cit., p. 142)

*Soy chica y soy ligera
y a pesar de esto es muy cierto
que no puede ningún vivo
tomarme un ratito en peso*

(F. Caballero, Adivinas y acertijos,
ed. cit., pág. 279)

Diez Taboada ha relacionado esta idea de la mujer incorpórea e intangible con Espronceda, Alfredo de Musset y con una estrofa de un poema de Larrea titulado «El espíritu y la materia»¹⁵. Parece clara la relación de la rima XI con el último de los escritores citados; pero, al igual que en la mayoría de los casos, podemos estar ante una diversidad de fuentes en un mismo poema.

R. Pageard, por otro lado, refiriéndose a poemas de Ferrán, afirmaba que «ils contiennent la plupart des éléments et des thèmes des Rimas XI à XIII», y apuntaba la posibilidad de que tanto Bécquer como el autor de «La Soledad» se hubiesen inspirado en fuentes comunes¹⁶. Esos puntos de partida comunes pueden ser cantares como los citados de Fernán Caballero y de Don Preciso.

Por su parte, Luis Cernuda ha relacionado acertadamente esta idea de la mujer intangible con la idea de la muerte expresada en Bécquer¹⁷; relación que es posible establecer asimismo en la poesía del cante jondo, donde también se expresa la idea de la muerte deseada como algo inaccesible:

*Qué cosita más sensible
fui a pelear con la muerte
y alcanzarla es imposible*

(Letra cantada por soleá)

15. Op. cit., pp. 52 y 53. La estrofa de Larrea es la siguiente: «Vivo en el incorpóreo invisible / más que una percepción soy una idea / y por eso es mi examen imposible / al que mi ser investigar desea».

16. Op. cit., p. 98.

17. «Gustavo Adolfo Bécquer». En «Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 4ª ed., 1975, p. 38.

3. Rimas XVI y XVIII. Tema de los suspiros

*Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,
sabe que, oculto entre las verdes hojas,
suspiro yo (...)*

Tema abundante en la colección de cantares de Don Preciso y utilizado por Alberto Lista en sus seguidillas. La relación viento-suspiro está presente en numerosas letras del canto jondo y en coplas andaluzas recogidas por Rodríguez Marín. Ejemplos:

*Suspiros exalados
del pecho mío,
¿quién fuera con vosotros
donde os envío?*

(Don Preciso, p. 124)

*Suspiros del corazón
salen de mi pecho ardiente
y se van a descansar
donde los amores tengo*

(R. Marín, «El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas», p. 186)¹⁸

4. Rima XVII. Relación del amor afirmativo con la idea de lo divino

*Hoy la tierra y los cielos me sonríen;
hoy llega al fondo de mi alma el sol;
hoy la he visto..., la he visto y me ha
[mirado...
¡Hoy creo en Dios!*

Esta misma relación se expresa en algunos ejemplos de F. Caballero, como el siguiente:

*Es tanto lo que te quiero
y lo que te quiero es tanto
que el día que no te veo
no le rezo a ningún santo*

(«Cantes...», p. 148)

Bécquer pudo muy bien conocer el ejemplo de F. Caballero; el cambio de los dos últimos versos al sentido afirmativo nos acerca considerablemente al contenido de la rima XVII.

5. Rimas XXIII y XXV. El precio del amor.

XXIII

*Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa un cielo;*

Estrecha relación con las coplas flamencas sobre el mismo tema:

Ej.:

18. El tema de los suspiros se encuentra asimismo en alguna de las seguidillas de Lista (Ver «Poesías», ed. cit., pp. 362-63). La relación viento-suspiro, por otro lado, pudo llegar hasta Bécquer a través del influjo clásico de F. de Herrera.

*por un beso... ¡yo no sé
que te diera por un beso!*

XV

*...por escuchar los latidos
de tu corazón inquieto
diera, alma mía,
cuanto poseo:
¡la luz, el aire,
el pensamiento! (...)¹⁹*

*Por ber a mi mare diera
un deiyo de la mano
er que más farta me hiciera*

(Machado y Alvarez, p. 61)

6. Rimas XXXI y LIX. Antítesis risa-llanto (También en rimas XIII y XLIII)

XXXI

*Nuestra pasión fue un trágico sainete
en cuya absurda fábula
lo cómico y grave confundidos
risas y llantos arrancan.
Pero fue lo peor de aquella historia
que, al fin de la jornada,
a ella tocaron lágrimas y risas,
¡y a mí sólo lágrimas!*

La antítesis aparece reiterada en la colección de Don Preciso. He aquí un ejemplo:

*Lloró mi pecho un tiempo,
pero advertido,
en risa trocó el llanto
con el olvido (...)*

(Op. cit., p. 49)

(Otro ej. importante en pág. 115)

7. Rimas XXXVII y XLVIII. Tema del hierro en la herida.

XXXVII

*Antes que tú me moriré: escondido
en las entrañas ya
el hierro llevo con que abrió tu mano
la ancha herida mortal (...)*

El tema aparece en una letrilla de Estébanez Calderón titulada «Las dudas», poema que además parece influir directamente en el cantar CXIV de «La Perea» de Ferrán:

XLVIII

*Como se arranca el hierro de una herida,
su amor de las entrañas me arranqué,
aunque sentí al hacerlo que la vida
me arrancaba con él (...)*

Letrilla V («Las dudas»)

*Una mano airada
de inflamado hierro
que ardiente invadiese
mi sensible pecho.
Y en bárbaro encono
me fuese oprimiendo
el corazón triste
con doliente estrecho.*

19. R. Montesinos ha señalado que, por los meses en que escribe la rima XXIII, Bécquer «estaba muy interesado por el cante popular, especialmente el de su tierra» («La semana pasada murió Bécquer». Reflexiones en torno al «Libro de los gorrones», Ediciones 2000, 1984, p. 22). Gómez de las Cortinas, coincidiendo con Baibín Lucas, afirma que en el caso de esta rima «Bécquer se ha inspirado en un cantar popular español» (op. cit., p. 94).

*Mitigando a veces
tan crudo tormento
para más airada
renovarlo luego.
No diera a mi alma
dolor tan intenso,
ni ahogo más triste
ni tan crudo anhelo.
Como el, bien mío,
con tu amor padezco,
vagando entre dudas
angustias y celos*
(E. Calderón, «Poesías»,
en ed. cit., p. 115)

El tema —«bien de cante jondo»²⁰— del hierro en la herida ha sido relacionado con cantares de Ferrán²¹. Pero si pensamos que las Rimas estaban ya escritas en su totalidad en 1868 (año en que Bécquer entrega su manuscrito a González Bravo) y que el ejemplo de «La Pereza» que habitualmente se utiliza como punto referencial aparece en 1870, hay que pensar que el tema llega a Bécquer por otra vía. Como ocurre en numerosos casos, es posible que ambos poetas partiesen de fuentes comunes que el propio Bécquer pudo transmitir a Ferrán en cualquiera de las reuniones íntimas celebradas en casa de Valeriano. El ejemplo citado de Estébanez podría ser una de esas fuentes; la relación entre la letrilla de «El Solitario» y el siguiente cantar de «La Pereza» parece indiscutible:

*Como la quería tanto
se dejó el hierro en la herida
para morir más despacio.*

(Cantar CXIV)

8. Rima XXXVIII

El precedente está en una composición popular andaluza que bien podría estar relacionada con la siguiente seguidilla sin estribillo de D. Preciso:

*Los suspiros son aire y van al aire.
Las lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer: cuando el amor se olvida,
sabes tú adónde va?*

*Tus suspiros que vienen,
los míos que van,
si se encuentran al paso
¿qué extremos no harán?*
(Op. cit., p. 131)

20. J. M^a de Cossío, «Cincuenta años...», T. I, p. 364.

21. Ver Díez Taboada, op. cit., p. 164, y J. M^a Cossío, «Cincuenta años...», T. I, p. 364.

J. P. Díaz apoya el precedente señalado por G. Orton²² e insiste en el influjo del siguiente cantar de Ferrán:

*Los besos y los suspiros,
las lágrimas y las quejas,
quién saben de dónde vienen
y dónde el viento las deja.*

Tanto la rima XXXVIII como el citado poema de Ferrán parecen tener estrecha relación con la composición de Don Preciso.

9. Tima XXXIX. Tema de la dureza del corazón

El tema abunda en el repertorio de las coplas flamencas y es motivo central en varios cantares recogidos por Fernán Caballero. Ejemplos:

*¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable,
es altanera y vana y caprichosa;
antes que el sentimiento de su alma,
brotará el agua de la estéril roca.*

*¿De qué te sirve tener
esa cara tan hermosa
si tiene tu corazón
espinas como la rosa?*

(«Cantes...», ed. cit., p. 167)

*Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay una fibra que el amor responda;
que es una estatua inanimada; pero...
¡Es tan hermosa!*

*Una gotera continua
ablanda un duro peñón
y mis suspiros no pueden
ablandar tu corazón*

(«Cantes...», p. 138)

10. Rima XLIV. Los ojos hablan

*Como en un libro abierto
leo en tus pupilas en el fondo;
¿a qué fingir el labio
risas que se desmienten con los ojos?*

Motivo relativamente frecuente en la obra de Don Preciso, que Bécquer recrea ya —como vimos— en sus obras teatrales. Es también utilizado en la poesía del cante jondo.

11. Rima XLVII. El abismo insondable

Las fuentes comunes a esta rima y a los cantares de Ferrán (III y LXI) relacionados con ella son sin duda los numerosos ejemplos sobre el tema existentes en el cante jondo,

22. op. cit., p. 232.

23. El tema lo encontramos asimismo en E. Calderón; he aquí la última estrofa de la Letrilla II: «Que a no ser tu pecho / duro pedernal, / moviérate acaso / mi llanto a piedad» (ed. cit., p. 4).

*Yo me he asomado a las profundas cimas
de la tierra y el cielo,
y les he visto el fin, o con los ojos
o con el pensamiento.
Mas ¡ay!, de un corazón llegué al abismo
y me incliné por verlo,
y mi alma y mis ojos se turbaron:
¡tan hondo era y tan negro!*

alguno de los cuales fue ya recogido
—con ligerísimas variantes— por
E. Calderón. Ejemplos:

*Me estoy muriendo de sed
teniendo aljibe en mi casa,
pero alivio no lo encuentro
porque la sogá no alcanza.²⁴*

(E. Calderón, «La rifa andaluza».

Endecha cantada con guitarra.

En «a.C.», ed. cit., p. 140)

*Qué grande es la pena mía
que me lle calo en un poso
y no encuentro la salía*

(M. y Alvarez, op. cit., p. 66)

Tema de larga tradición en la lírica andaluza de transmisión oral, cuyo origen probable es el de coplas referidas al trabajo de las minas, como la siguiente:

*A la boca e la mina
s'asomao un chinorré,
l'ha dicao tan profunda
s'ha encomendao a un Dibé.*

(M. y Alvarez, op. cit., p. 152)

La crítica becqueriana ha señalado como fuentes de la rima XLVII los siguientes cantares de Ferrán:

III

*Los mundos que me rodean
son los que menos me extrañan,
el que me tiene asombrado
es el mundo de mi alma*

(De «La Soledad»)

LXI

*Yo me asomé a un precipicio,
por ver lo que había dentro,
y estaba tan negro el fondo,
que el sol me hizo daño luego*

Sin duda estamos aquí ante otro caso de desarrollos paralelos (y casi simultáneos) de un mismo tema sacado de ejemplos comunes de la poesía popular andaluza. Como ha señalado Díez Taboada, «este tema era muy familiar a Bécquer», tan profundamente identificado con los cantares de su tierra.

12. Rimas LX y LXVI. El fatalismo y la huida del mundo.

Otro ejemplo de acumulación de temas característicos del cante jondo.

24. En Machado y Alvarez (op. cit., p. 75): «Tengo yo un poso en mi casa / y yo me muerdo e sé / porque la sogá no arcansa».

Las fuentes populares de estas rimas pudieron ser letras como las siguientes, atribuidas a Silverio, cantaor que muy posiblemente Bécquer conoció en sus años sevillanos:

LX

*Mi vida es un erial:
flor que toco se deshoja;
que en mi camino fatal,
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja.*

LXVI

*¿De dónde vengo?... El más horrible y
[áspero
de los senderos busco.
Las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.*

*¿Adonde voy? (...)
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.*

*Soy esgraciaíto
jasta en er andá
que los pasitos que p'alante doy
se me ban p'atrás.
(M. y Alvarez, pág. 198)*

*En medio de la má
había una piedra
aonde se iba mi compañerita
a yorá sus penas.
(M. y Alvarez, pág. 193)*

Otros ejemplos:

*¡Qué esgraciaíto soy!
¡Qué mala fortuna tengo
pa aonde quiera que boy!
(M. y Alvarez, pág. 65)*

*No tengo pare ni mare,
que triste empezó mi sino,
tan sólo encontré piedras
y zarzas en mi camino.
(Cantada por soleá)*

Los hermanos Alvarez Quintero, al recordar la tercera de las coplas citadas, en su prólogo a las obras completas de Bécquer, afirmaban que era una letra «seguramente conocida» por Gustavo Adolfo²⁵. Como hemos podido ver, no es esta la única ocasión en que un tema expresado en las letras atribuidas a Silverio Franconetti se nos muestra como motivo central de las Rimas.

Díez Taboada, basándose en «semejanzas de tema y de vocabulario» relacionó esta rima con un poema de Tomás Aguiló²⁶.

25. En ed. cit., p. 20. Joaquín de Entrambasaguas, por su parte, sitúa estas rimas en la primea época madrileña de Bécquer, y escribe: «Llegaría a una situación de fatalidad en que su alma maltratada (...) vino a pensar, con su aún cercana superstición andaluza, si pesaría un destino irremediable sobre su vida» («La obra poética de Bécquer en su discriminación creadora y erótica», Vassallo de Mumbert, 1974, p. 65).

26. Op. cit., p. 140 (Se trata del poema titulado «Orillas del mar»).

13. Rima LXVIII. El sueño y el llanto al despertar.

El amor en el sueño y la tristeza del despertar son también motivos presentes en la poesía del cante flamenco. Don Preciso recoge asimismo algún ejemplo que debió de ser familiar a Bécquer.

Ejemplos:

*No sé lo que he soñado
en la noche pasada;
triste, muy triste debió ser el sueño
pues despierto la angustia me duraba.*

*Que te tuve en mis brazos
anoche soñé,
lo que reí dormido
despierto lloré.*

(Don Preciso, op. cit., pág. 115)

*Soñé que contigo hablaba,
desperté y m'hayé solito.
Las penas se m'aumentaban.*

(M. y Alvarez, po. cit., pág. 68)

José Pedro Días relacionó la rima LXVIII con el poema «Ensueño» de Dacarrete, afirmando que «el parentesco podría ser indirecto» y que ambas composiciones podrían derivar del poema número 55 del «Intermezzo» de Heine, traducido por E. Florentino Sanz en 1857²⁷; Robert Pageard señala asimismo este último poema como fuente de la citada rima.

Es evidente que Bécquer conoció estas dos composiciones indicadas por la crítica; pero también es cierto que nuestro poeta conocía el tema de su poema a través de la lírica andaluza de tradición oral y de sus referencias literarias más familiares; entre estas últimas, Bécquer no debió de desconocer el siguiente ejemplo recogido por F. Caballero, tan próximo a la rima LXVIII en tema y en vocabulario y popularizado en tiempos de Gustavo Adolfo por el cantaor Silverio Franconetti:

*Cuando sale la aurora
sale llorando,
¡pobrecita, qué noche
habrá pasado!*

(«Cantos...», ed. cit., pág. 180)

La fuente común de los poemas de Bécquer y de Dacarrete debió de estar en cualquier ejemplo de corte popular semejante a los aquí reseñados.

Por otro lado, es interesante constatar que el tema del amor en el sueño y la tristeza o desengaño del despertar aparece ya en «La venta encantada», obra escrita en 1856, es

27. Op. cit., p. 217. El poema de Dacarrete es el siguiente: «No sé decir por qué... ya tanto hacía / que no soñaba en tí, sino despierto!... / No sé decir por qué la última noche / te vi entre sueños (...).»

decir un año antes de la traducción de los poemas de Heine por E. F. Sanz; el ejemplo es el siguiente:

*Pues ambas cosas soñaba
y hallé al despertar un día,
que la amistad me vendía
y que el amor me engañaba*

(«La venta encantada», Cardenio, Act. I, Esc. IV., pág. 62).

14. Rima LXIX. El nacer para morir, la tristeza y la existencia efímera.

La rima guarda estrecha relación con ejemplos de la colección de F. Caballero y del cante flamenco:

*Al brillar un relámpago nacemos,
y aún dura su fulgor cuando morimos,
¡Tan corto es el vivir!
La gloria y el amor tras que corremos,
sombras de un sueño son que perseguimos.
¡Despertar es morir!*

*Desde el día que nacemos
a la muerte caminamos:
no hay cosa que más se olvide
y que más cierta tengamos.*

(F. Caballero, «Cantes...», pág. 123)

*Voy como si fuera muerto
detrás camina mi sombra
delante mi pensamiento*
(Cantada por soleá)

El nacer para morir es tema tratado por Ferrán en los cantares LXVIII y CXXIX de «La Soledad». Lo más probable es que estemos ante otro ejemplo de coincidencia de fuentes en Ferrán y en Bécquer.

15. «Amor eterno»

*Podrá nublarse el sol eternamente;
podrá secarse en un instante el mar;
podrá romperse el eje de la tierra
como un débil cristal.*

*¡Todo sucederá! Podrá la muerte
cubrirme con su fúnebre crespón;
pero jamás en mí podrá apagarse
la llama de tu amor.*

Tema abundantemente tratado en la lírica del flamenco. Es recreado en coplas incluidas en las colecciones de F. Caballero y de Don Preciso. Ejemplos:

*Yo te tengo de querer
aunque le pese a mi estrella
aunque contra mí se opongan
aire, fuego, mar y tierra.*
(Don Preciso, op. cit., pág. 178)

*Tres años después de muerto
la tierra me preguntó
que si la había olvidado
y yo le dije que no.*
(F. Caballero, «Cantes...», pág. 137)

*Se jundió la Babilonia
porque le faltó el cimientto,
nuestro queré no se acaba
aunque se hunda el firmamento*

(Rodríguez Marín, «El alma...», pág. 155)

Dámaso Alonso apoya la opinión de Gamallo Fierros en cuanto a la relación del poema de Bécquer con la siguiente composición de Heine:

*Te he amado y te amo todavía.
Y aunque el mundo se hundiese
aún de sus escombros se alzarían
las llamas de mi amor*²⁸.

Pero es evidente que Bécquer tenía a su alcance suficientes motivos de inspiración antes de conocer la composición del lírico alemán. Particular Interés presentan, especialmente, las semejanzas de «Amor eterno» con la soleá y con el ejemplo de Don Preciso.

Este tema es utilizado por Bécquer en su teatro, en el siguiente pasaje de «El nuevo Fígaro» (1862):

*Tu palabra es como un filtro
que a tus pasos me encadena;
tu mirada, que enajena,
dulce encanto de amor es.
Ni la muerte a separarnos
bastará con su poder.*

(«El nuevo Fígaro», Andrés y Victoria, Act.II, Esc.X, pág 372)

16. «Es un sueño la vida»

*Es un sueño la vida,
pero un sueño febril que dura un punto;
cuando de él se despierta,
se ve que todo es vanidad y humo...*

*¡Ojalá fuera un sueño
muy largo y muy profundo!
¡Un sueño que durara hasta la muerte!
Yo soñaría con mi amor y el tuyo.*

El motivo central lo hallamos en el siguiente cantar de Don Preciso:

*Soñé que en brazos de amor
estaba aquel otro dueño,
y al despertar sin la dicha
hallé que la vida es sueño.*

(Op. cit., pág. 167)

El ejemplo publicado por Don Preciso pudo ser fuente común de «Es un sueño la vida» y del siguiente poema de Ferrán:

28. Op. cit., pp. 31-32.

*Mira que si he soñado cosas
en esta noche pasada,
que he soñado que era un sueño
aún lo mismo que soñaba*
(Cantar LXXXIX de «La Soledad»)

El tema lo encontramos también en un pasaje de «La cruz del valle» (1860):

*Si es un sueño la vida
que pasa fugaz
yo quiero con vino
y amores soñar.*
(Catalina, Ac. III, Esc.V, ed. cit., p. 295)



X. Arriaga

